



III Sección: Música y literatura

Del arrabal a la estepa: la ciudad, la modernidad y la naturaleza en la poesía y la narrativa del Grupo del 27

Ángela Ramírez Guerrero
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Angela.ramirez@ucr.ac.cr
<https://orcid.org/0000-0002-3540-1969>

Gabriela Rojas Arias
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
gabriela.rojasarias@ucr.ac.cr
<https://orcid.org/0000-0001-6168-4264>

Recibido: 7 de diciembre de 2021

Aceptado: 15 de febrero de 2022

Resumen: El presente artículo trata sobre la exaltación de la ciudad y la modernidad y el regreso a la naturaleza en una selección de escritores del Grupo del 27. Los objetivos de este trabajo incluyen el análisis de los cada uno de los textos por separado y, posteriormente, hacer una comparación entre los autores con la temática de la ciudad y la modernidad y los autores que exaltan la naturaleza. El corpus seleccionado es un poema y en relato de cada escritor: Concha Méndez, Lucía Sánchez, Benjamín Jarnés, Cristina de Arteaga, Margarita Ferreras, Josefina Romo y Max Aub. Los hallazgos sugieren fuertes contrastes entre los escritores que retoman la naturaleza en su producción literaria, pero no así en los autores que trabajan la temática de la ciudad y la modernidad.

Palabras clave: ciudad; modernidad; naturaleza; campo; paisaje.

From the suburb to the steppe: the city, modernity and nature in poetry and narrative of the Group of 27

Abstract: This article is about the exaltation of the city and modernity and the return to nature in a selection of writers of the Group of 27. The objectives of this work include the analysis of each of the texts separately and, subsequently, make a comparison between the authors with the theme of the city and modernity and the authors who exalt nature. The selected corpus is a poem and in the story of each writer: Concha Méndez, Lucía Sánchez, Benjamín Jarnés, Cristina de Arteaga, Margarita Ferreras, Josefina Romo and Max Aub. The findings suggest strong contrasts between writers who return to nature in his literary production, but not so in the authors that work with the theme of the city and modernity.

Keywords: city; modernity; nature; countryside; landscape.



1. Introducción

Los escritores del Grupo del 27 se caracterizan por experimentación temática y formal. Dos de los temas que están presentes en la literatura de este período son el entusiasmo por la ciudad y la modernidad y, en sentido opuesto, el regreso a la naturaleza y el campo. Esta investigación pretende, por un lado, analizar cada texto individualmente con el fin de plantear un acercamiento a la producción de los escritores seleccionados y, por otro, realizar un análisis comparativo según el núcleo temático en el que se agrupan los textos.

De lo anterior se desprende que este estudio sea relevante porque explora dos temáticas en apariencia contradictorias entre sí, pero que están relacionadas puesto que ilustran el tránsito de un eje temático (la ciudad y la modernidad) a otro (la naturaleza) que se revitaliza con las aportaciones de la visión artística de cada autor. Aunado a ello, estas temáticas no han sido estudiados por la crítica literaria en los autores seleccionados en este trabajo, de allí que el análisis literario llevado a cabo contribuya a subsanar un vacío en la crítica académica con respecto a la literatura de la Edad de Plata en España.

Finalmente, en este estudio se recupera el trabajo de algunas escritoras que pertenecieron al Grupo del 27 y que han caído en el olvido, ya sea porque la crítica literaria centró su atención en otros escritores, por lo general hombres, porque fueron exiladas después de la guerra civil de España o porque se pierde su rastro en la historia. Sea cual fuere las razones para el olvido de estas escritoras, es necesario sacarlas a la luz porque ellas fueron parte importante del panorama cultural de España y con sus aportes han contribuido a ensanchar los horizontes de la producción literaria de este país.

1.1. Antecedentes

En una reseña realizada sobre la antología poética de Eduardo Chirino se destaca el papel de Lucía Sánchez dentro de los autores del 27 que se decantaron



por la estética de la modernidad y la ciudad (Santiváñez, 2013). Se incluye a Lucía Sánchez en la categoría que denominada “Ferrocarriles, tranvías, camiones” (p. 423) para señalar la temática moderna de la escritora.

González-Allende (2010) analiza en los tres primeros poemarios de Concha Méndez la preferencia por los espacios abiertos, la ciudad y el mar. En su análisis determina que la autora los presenta como lugares en el que el yo poético busca el sentido a su vida. El autor menciona a la ciudad donde “el yo poético camina sola de forma semejante al flaneur” (p. 94). En cuanto al mar, González expone que es una representación del deseo de libertad del yo poético. Además, señala elementos como el ferrocarril, las luces, la luna, la neblina, que la escritora emplea en sus textos.

Calles (2010) realiza una reseña sobre la literatura de Concha Méndez como una escritora de la modernidad literaria española. Al igual que González, expone que la escritora genera una yuxtaposición de imágenes de la ciudad en varios de sus poemas, en especial “Jazz-band”. Calles expresa que Méndez asume la ciudad como un espacio “privilegiado de la modernidad y como espacio artístico que se escribe y desde donde se escribe, como en el poema” (p. 160).

Con respecto a los estudios sobre la obra de Benjamín Jarnés, Muñoz (2017) analiza la influencia de Cervantes en este autor, resaltando su labor como un escritor de vanguardista de gran originalidad. Para Muñoz:

En todos estos ámbitos de su obra es posible descubrir ambientes, rasgos y temas que, si bien hablan de un mundo propio, de una estricta poética de autor, también señalan su pertenencia a una época determinada: una manera de entender el arte, la vida y desde luego la modernidad; es decir, en su obra abundan los estímulos históricos y estéticos del momento en que empieza a escribir (p. 144).

El texto afirma que tanto Jarnés como Cervantes, en las diferentes épocas que les tocó vivir, “idearon nuevas formas de narrar y, por tanto, de imaginar la realidad” (p.176).



Desde la metodología de Bachelard, Chaparro (2014) analiza la imagen poética de los poemas del único texto publicado por la escritora vanguardista Margarita Ferreras, "Pez en la tierra" (1932). Chaparro realiza un acercamiento a la imagen poética a través del estudio de cuatro elementos naturales: tierra, agua, fuego y aire en los poemas de "Pez en la tierra". El autor señala que Margarita Ferreras tenía la capacidad de invocar las metáforas de todos los elementos, lo cual la convierte en una escritora capaz de dibujar con palabras numerosas imágenes originales. Considera, por consiguiente:

[...]cómo el deseo y la pasión son una de las claves de sus composiciones, lo que explica el uso del fuego como elemento erótico. Además, en sus poemas prevalecen las sensaciones profundas, negativas, ligadas al sufrimiento por la imposibilidad de poseer al ser amado, por medio de metáforas de aguas oscuras o muertas. El agua es, asimismo, una metáfora de ella, del yo poético, pero también de él, por el que siente una profunda sed (p. 265).

En relación a las escritoras Cristina de Arteaga y Josefina Romo hay pocas investigaciones que analicen su producción literaria. Sobre la temática de la exaltación de la naturaleza no se hallaron textos críticos de la literatura de estas poetisas, a excepción de un estudio que se realizó sobre la poesía mística de Arteaga. Finalmente, el escritor Max Aub ha sido objeto de discusiones teóricas con respecto a la experimentación estética que se desprende de su obra. Sin embargo, los de la naturaleza y el campo no ha sido recuperados por la crítica académica en la obra literaria de este autor.

1.2. Marco teórico

Tradicionalmente se ha comprendido el paisaje como el lugar en el que predomina el espacio natural, razón por la cual es difícil concebir la observación del medio urbano como parte del paisaje (Maderuelo, 2010, p. 572). Sin embargo, la etimología de la palabra "paisaje" no permite diferenciar entre un medio natural o uno urbano ya que el vocablo francés *pays* significa "territorio o país" (DLE,



2014), mientras que *age* quiere decir “ojo”. De esta manera, la noción de paisaje literalmente indica la porción de territorio que es vista o captada por la mirada del sujeto humano, sin importar si es un espacio natural o uno artificial.

Así pues, el concepto de paisaje no puede ser entendido sin la presencia de la mirada de quien lo observa. Por esta razón, el elemento subjetivo no se puede dejar de lado. Según Maderuelo (2010), aunque el paisaje sea subjetivo no implica que sea una invención de la persona que lo mira, sino que se trata de:

[...]una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinado por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan (p. 576).

Villar-Dégano (2012) retoma el concepto de paisaje y hace la misma distinción que Maderuelo; es decir, reconoce que la tradición ha sido identificar el paisaje con un espacio vinculado a la naturaleza. De este modo, habría diferentes tipos de paisaje: marino, selvático, de montaña, desértico, entre otros, (p. 43). Sin embargo, tal y cómo reconoce Villar-Dégano, el paisaje está enmarcado en un cronotopo espacio-temporal y, por lo tanto, comprende también otros significados que atienden a la naturaleza, no en su estado virgen, sino a la domesticación que hace el ser humano de ella. Así pues, las construcciones humanas también se incluyen como elementos del paisaje urbano.

En el período del Romanticismo el paisaje adquiere protagonismo en el arte y se tematiza, lo que conlleva la “interiorización” del paisaje por parte del artista. En este caso, explica Villar-Dégano, se da “una transmutación emotivo-reflexiva, en la que el escenario se vuelve hacia dentro convirtiendo el desarrollo descriptivo en una especulación sentimental (...) o en un anhelo de trascendencia” (2012, p. 45). En el ámbito literario, el paisaje se comenta o se interioriza mediante las palabras del poeta.



Para Villar-Dégano (2012), el paisaje en la literatura puede ser considerado mediante dos elementos básicos: la actitud del hablante y la perspectiva que adopta ante el territorio mostrado. Por “actitud” se entiende la manera en la que el emisor participa en la formación del paisaje-escenario y que puede ser mediante dos formas. La primera es la alusión escénica, en la que el paisaje no se describe extensamente, sino mediante “pinceladas” con la intención de situar la acción literaria. La segunda, la concreción escénica se da cuando el paisaje se describe extensamente.

En cuanto a la perspectiva, Villar-Dégano (2012) señala que el emisor puede emplearla con una función mimético-referencial si únicamente pretende delimitar el escenario de la acción literaria. Este es el caso de la perspectiva reproductora. Por el contrario, cuando el emisor modifica voluntariamente los elementos del paisaje por causas estéticas, utilizando metáforas e imágenes novedosas, se habla de perspectiva transformadora. De esta última perspectiva se desprende la razón por la cual el paisaje es una construcción subjetiva elaborada por la mirada del espectador en ambas perspectivas el emisor puede emplear dos puntos de vista: disperso o concentrado. En el primero, el paisaje se aprehende desde diferentes ángulos u orientaciones; mientras que, en el segundo, el espacio aparece concentrado en espacios muy bien delimitados.

La importancia de la actitud y la perspectiva en la construcción del paisaje-escenario es importante porque la convergencia de ambos elementos en la obra literaria:

[...] embulle connotaciones semánticas para conformar una representación significativa del paisaje. Es lo que nos permite hablar de actitud o perspectiva idealizada, interiorizada, trascendente, dramática, fantástica monstruosa, sublime o cualquier otra clase de adjetivación que defina un tipo preciso de visión (Villar-Dégano, 2012, p. 49).

Mediante la confluencia de actitud y perspectiva en la representación literaria del paisaje, Villar-Dégano (2012) establece una tipología de paisaje: el idealizado, el sublime y el interiorizado. El primer tipo tiene origen en el



Renacimiento. Los rasgos más destacados de la elaboración del paisaje en la literatura de la época son: el orden compositivo; la estilización de la verosimilitud en las descripciones y la búsqueda de la armonía intemporal de la naturaleza. El paisaje predominante es el natural, que se erige en oposición a la ciudad.

En relación con el paisaje sublime, que aparece en el Romanticismo, se le confiere más importancia a la exaltación de los sentimientos del hablante lírico. La representación del paisaje abarca nociones de lo elevado, lo inalcanzable y el ideal de belleza absoluta. Las cualidades del paisaje de la literatura romántica se vinculan con la singularidad, la sorpresa y la desmesura. Finalmente, la interiorización del paisaje, que encuentra su punto álgido durante el Romanticismo, está relacionada con la búsqueda del “alma de los pueblos”. El nacionalismo romántico empieza a intervenir en la concepción del paisaje literario que incluso se traslada a la ciudad, en lo que Villar-Dégano (2012) denomina “el alma de las ciudades” (p. 52).

Los tipos de paisaje descritos anteriormente se convierten entonces en:

[...]espacio y objeto para la reproducción y reflexión, que artistas, pintores y poetas en especial potencian, interiorizándolos, es decir, primero dándoles una relevancia por ellos mismos, como verdaderos actantes de lo que se expresa en un lienzo o en un texto; y, segundo, reinterpretándolos en claves que van más allá de la referencialidad de un escenario y del mimetismo de unas montañas, mares, árboles o plantas" (Villar-Dégano, 2012, p. 52).

1.3. Metodología

1.3.1. Tipo de investigación

La presente es una investigación de tipo cualitativa debido a que toma textos literarios (poemas y relatos) como base para su análisis. Asimismo, es una investigación hermenéutica porque se realiza una interpretación de textos literarios; correlativa ya que se hace un análisis comparativo entre los textos según la temática que compartan (la ciudad y la modernidad, y la naturaleza y el campo)



y explorativa porque no hay investigaciones que tengan por objeto de estudio las temáticas mencionadas en el grupo de escritores seleccionados.

1.3.2. *Corpus de análisis*

Los textos con la temática de la ciudad y la modernidad seleccionados para este estudio son los siguientes:

- a. “Paisaje de arrabal”, de Lucía Sánchez Saornil. Poema publicado en la revista *Ultra* en 1921.
- b. “Paisaje urbano”, de Concha Méndez. Publicado en el poemario *Inquietudes* en 1926.
- c. “Paisaje (Londres)”, de Concha Méndez. Publicado en el poemario *Canciones de mar y tierra* en 1930.
- d. “Circe”, de Benjamín Jarnés. Relato publicado en la revista *Occidente* en 1930.
- e. Los poemas y el relato que elaboran la temática de la naturaleza y el campo que fueron seleccionados para esta investigación son los siguientes:
 - I. “Por la estepa dolorosa...”, de Cristina de Arteaga. Publicado en el poemario *Sembrad* de 1925.
 - II. “El amor a las cosas”, de Josefina Romo Arregui. Publicado en el poemario *La peregrinación inmóvil* de 1932.
 - III. El poema “9”, de Margarita Ferreras. Publicado en *Pez en la tierra* de 1932.
 - IV. *Fábula verde*, relato de Max Aub, publicado en 1933.

2. **Análisis literario**

2.1. **Exaltación de la ciudad y la modernidad**

“Paisaje Urbano” es un canto a la ciudad moderna al anochecer, mediante la alegoría de los símbolos que la develan: farolas, los ruidos de los automóviles; policías a caballo que vigilan; rascacielos que iluminan y los escaparates tienen cintura cinemática. Además, en la ciudad el tiempo pasa veloz y en la azotea de uno de esos edificios que se erigen, una mujer, de origen etíope, danza y rompe con ello, la artificialidad del paisaje urbano. Figuras como la prosopopeya y la anáfora, respectivamente, permiten evidenciar el frenesí de la vida en esa ciudad



moderna: “Por los asfaltos ruedan rehilanderas de acero con sonoros flautines de voces esmaltadas” (vv.7-8); “Se estremece un tic-tac de pasos epilépticos” (v.9); “Se disparan a un tiempo cohetes de miradas” (v.10).

En el aspecto formal no aparecen nexos o adjetivos innecesarios y se destaca la realidad en forma fragmentaria. Siguiendo la teoría del paisaje de Villar Dégano (2012), el paisaje urbano en este poema se describe desde una actitud de concreción escénica porque se describen extensamente todos los elementos de la ciudad, además de que se detalla el momento preciso de la descripción: el anochecer. En cuanto a la perspectiva, esta es transformadora porque se utilizan metáforas novedosas y personificaciones en el espacio que observa el yo lírico: “El cielo barnizado de cemento, sostiene entre sus anchos dedos escasas luminarias”. (vv. 5-6); “por las profundas venas, el metropolitano veloz de puerto en puerto, acompasando escalas, (vv.18- 19).

El punto de vista con el cual se aprecian los elementos de la ciudad es disperso porque se percibe como si fuese una cámara en movimiento que enfoca distintos objetos: las azoteas, el asfalto de las calles, las avenidas, las farolas, los escaparates, los policías, los rascacielos, etc. Son muchos objetos, casi en una descripción caótica, tal y como es la vida en las grandes ciudades modernas. De allí se desprende que este poema no se pueda ubicar dentro de las tipologías de paisaje que propone Villar-Dégano, porque no hay expresión de sentimientos ni emotividad del yo lírico hacia el espacio urbano que está observando.

El poema “Paisaje (Londres)” tiene dos paratextos que permiten identificar la ciudad de Londres como el espacio por el que “deambula” la voz lírica: el nombre de la ciudad, que aparece en el título y la dedicatoria al Marqués de Merry del Vai, un embajador en dicha ciudad.

El primer elemento que se destaca del paisaje de la ciudad de es la niebla, que se convierte en metáfora para que el yo lírico exprese su tristeza, puesto que deambula por un espacio de sombras donde no se duerme, y solo se transita por



esa ciudad de sombras. Pero ese vagar se interrumpe cuando, mediante la exclamación, el hablante lírico exige “¡Silencio!” (v.14) porque “esta noche ha debido dormirse el corazón del mundo (vv.15-16). De forma imperativa la voz lírica pide acallar el sufrimiento y detener el “corazón del mundo”.

La actitud con la que el del yo lírico observa la ciudad, de acuerdo con lo expresado por Villar-Dégano (2012), en “Paisaje (Londres)” se percibe desde la alusión escénica porque solo menciona la niebla, las sombras y las luces con breves pinceladas para establecer una mimesis del yo lírico con el paisaje de ese Londres lleno de niebla. En relación a la perspectiva con la que el yo lírico elabora el paisaje, sobresale la transformadora ya que se utilizan metáforas e imágenes novedosas, por ejemplo, la niebla que se asemeja al estado de ánimo, además de que personifica la sombra, el silencio y las voces como sonámbulas. Con respecto al punto de vista, este se concentra en el espacio de “Picadilly Circus por Hyde Park” (v.7) pero no se dan más pistas sobre el lugar, aunque sea una de las avenidas más impresionantes de toda la ciudad, sino que el énfasis recae en el deambular y el sentir del hablante lírico.

En cuanto a la tipología de paisaje propuesto en Villar-Dégano (2012) en “Paisaje (Londres)” se establece una tipología de paisaje es sublime “porque se le confiere más importancia a la exaltación de los sentimientos del hablante lírico” (p.52). Aunque se exaltan las luces de la ciudad de Londres, la niebla es mayor y por lo tanto no permite que el yo lírico aprecia la luminosidad del paisaje urbano porque el énfasis está en la proyección que hace el hablante de sus sentimientos en la niebla de la ciudad.

En los primeros versos de “Paisaje de arrabal”, poema de Lucía Sánchez, el yo lírico se cuestiona: “¿Quién aprisionó el paisaje (v.1) entre los rieles de cemento?” (v.2). Una interrogante que se convierte en un reclamo ante el progreso que va dejando enterrado tras de sí, la naturaleza. El adjetivo que utiliza para describir el paisaje es de “giróvago” es decir, errante o vago. El río se convierte en



el lugar que acuna los sueños de los hombres que tornan a sus casas al anochecer del domingo como enuncia el paratexto.

Esta distancia enunciativa del yo lírico-observador corresponde con la concreción escénica del paisaje (Villar-Dégano, 2012, p. 46) puesto que el tópico del arrabal se enmarca en un espacio degradado por los elementos de modernidad y lo que trae consigo dicho estadio: el automóvil, el trabajo en la gran ciudad, el cansancio y el hastío de los hombres y mujeres a quienes las describe marchitas. Además, de acuerdo con Villar-Dégano (2012), hay una perspectiva transformadora al crear metáforas e imágenes novedosas (p.47): “Bocas hediondas ametrallan la noche” (v.3); “Y un paisaje giróvago” (v.6).

En “Paisaje de arrabal” están presentes dos características del ultraísmo: la construcción de imágenes poéticas chocantes hacia la novedad técnica como son las carreteras y los automóviles. Así como los arrabales que son parte de las grandes urbes. En los aspectos formales, se elimina la rima y la métrica lo permite al yo lírico denunciar que en ese paisaje de arrabal no hay poética solo desolación y desesperanza. La identificación del yo lírico con el sujeto de la enunciación se da al final del último verso, que se inicia con un adverbio de tiempo: “Ahora la luna ha caído mis pies (v. 17) y termina con un pronombre posesivo “a mis pies”. (v.17). Lo anterior permite establecer la relación que existe entre el yo lírico con la naturaleza y que rompe el automóvil en la oscuridad de la noche, con un ruido violento.

El relato “Circe”, de Benjamín Jarnés, narra la historia de Julio, un joven recluta que recién salido del cuartel militar debe encontrarse en la Gran Vía Diagonal con Arturo Sánchez quien lo va a guiarlo “a través del enmarañado plano erótico de Barcelona” (p. 92). La descripción que se hace del personaje es de un joven disperso (eutrapélico), orgulloso de su uniforme militar. Los botones de estos brillan tanto que incluso opacan al sol de la ciudad. En relación con la actitud y la perspectiva del narrador con el paisaje urbano que está presente en el relato, se puede percibir que se trata de la concreción escénica (Villar-Dégano, 2012),



puesto que la voz narrativa describe con profundidad el paisaje natural que rodea al joven recluso.

La calle de Balmes, con todos sus tentáculos, con todo el vital engranaje de una calle de ciudad populosa, en alguna de cuyas ruedas podría quedar Julio prendido; con todos sus panoramas, entrevistados a través de una persiana, en cada zaguán, en cada azotea. Balmes, no con todos sus recuerdos, que desde hoy quedaban definitivamente borrados, sino con todas sus sorpresas intactas. Balmes era el camino de una ciudad viva, no el sendero, entre cipreses, hacia una cripta de ideas.

La perspectiva del hablante, en este caso el narrador omnisciente, es de tipo transformadora, según la teoría de Villar-Dégano, porque el narrador, al describir esos elementos de la naturaleza que conforman el paisaje lo hace con un sentido poético, no se trata sólo de describir cómo son esos elementos, sino de buscar la belleza estética, utilizando un lenguaje poético cargado de símiles y metáforas “La Gran Diagonal extendía sobre Barcelona sus enormes brazos oblicuos, de los que colgaba la ciudad por robustos cables, posibles caminos paralelos que se abrían ante Julio, invitándole a exploraciones sin fin” (p. 170) y la poética de la simetría de las calles :

Julio sigue el dibujo de las prolongadas diagonales, los arcos de círculo de las plazuelas, las graciosas elipses de las grandes encrucijadas, las enormes circunferencias y rectángulos de las anchas plazas. Lo nuevo y lo viejo de la ciudad reproducen sus geométricos perfiles: las estatuas de piedra y las encantadoras muñecas de carne. La enmarañada tracería barroca de la vieja ciudad está inscrita en el plano enjuto, en la cuadrícula simple de la ciudad nueva, hecha de simétricas celdillas. (p. 199).

En “Circe”, el punto de vista con el que la voz narrativa enfoca el paisaje es disperso. Para Villar Dégano (2012), significa que se trata de no centrar la atención y la acción en un solo escenario. Es así, que se describen diferentes espacios de ese transitar de Julio por el paisaje urbano que lo recibe a su encuentro, las calles, las avenidas con escaparates, las Ramblas, la Catedral, la



vida en el cuartel, la tienda de Cecilia, la academia donde aprenderá topografía, o el cementerio. En resumen, “Circe” de B. Jarnés, es un relato en el que se utiliza la tipología del paisaje sublime, ya que se aprecia la completa interiorización de éste por parte del protagonista:

Julio contempla de nuevo la ciudad, cortesana tendida a sus pies. Los puntos de luz son otros tantos poros, por donde rezuma la vida de la hembra, de la gran Circe, en reposo. Millares de ojos hacen a Julio signos provocativos. Millares de brazos le invitan a descender, a enroscarse en ellos. Allá arriba, queda olvidada Cecilia, detrás de la nube, esponja implacable que anda borrando los minutos de la enorme pizarra, para trazar allí nuevas rutas de amor. La ciudad viva está gritando su deseo como una bestia encelada; establece frenéticos enlaces con la antena viva, erguida sobre la cumbre, próxima ya a desaparecer (p. 200).

2.2. Comparación literaria

2.2.1. Similitudes entre los textos

En todos los poemas y en el relato, se exaltan elementos de la modernidad como el automóvil, los escaparates de las tiendas, el asfalto, los olores diferentes, la soledad del que la transita. Por lo tanto, el escenario urbano es el que cobra protagonismo en estos textos, y el paisaje se enfoca en los objetos materiales que forman parte de la ciudad. Además, desde el paratexto del título, se evidencia que el concepto de “paisaje” es la temática principal de los poemas.

Los textos “Paisaje (Londres)”, “Paisaje de arrabal” y “Circe” tienen elementos en común ya que la tipología del paisaje encaja dentro de la categoría de “sublime”, porque el sujeto que se enuncia y que habita en la ciudad se identifica con ella. En el caso de “Paisaje de arrabal”, se trata de una mirada de alejamiento que se observa al final del texto cuando el yo lírico siente caer la luna a sus pies. Es su posición más hostil con respecto a los elementos que integran las urbes. En todos los poemas hay seres humanos que habitan esos paisajes



urbanos; sin embargo, estos no se describen, tan solo se nombran y solo uno de ellos es importante para la diégesis del relato, en este caso “Circe”.

Asimismo, no hay evocaciones al campo en ninguno de los poemas ni recuerdos del origen rural de Julio, el soldado que renace luego de salir de la academia militar y empieza a crecer en la ciudad de Barcelona. En lo que respecta a “Paisaje de Arrabal” los seres humanos presentes están cansados y marchitos, pero no se establece su procedencia ya que son habitantes de esos espacios degradados que son los arrabales de las grandes urbes.

La perspectiva transformadora es otra característica que tienen en común los textos analizados en esta parte del trabajo ya que se utilizan recursos líricos metafóricos para identificar a la ciudad, como el pulpo y los tentáculos en el caso de “Circe”, o cielo barnizado de cemento, en el poema “Paisaje urbano”.

2.2.2. *Diferencias entre los textos*

En cuanto a la actitud de los hablantes líricos y del narrador con respecto a la elaboración del paisaje se manifiesta en las dos posibilidades que ofrece la teoría de Villar-Dégano: la alusión y la concreción escénica. En el caso de “Circe” hay una alusión a la ciudad, pero la acción se desarrolla en varios espacios: el cuartel militar, el cementerio, o, la casa de Cecilia, la novia de Julio. Sin embargo, el punto de vista de esos espacios es disperso porque, aunque los espacios son aludidos, no se centra la atención en un único lugar. Sucede de forma parecida en el poema “Paisaje Urbano”, en el que la focalización del paisaje no es estática, sino dinámica, es decir, se mueve de un lado a otro.

En cuanto a “Paisaje de Arrabal”, “Paisaje Urbano” y “Paisaje (Londres)” hay una concreción escénica al escribir el lugar. No obstante, la diferencia radica en que los espacios descritos son diferentes. En el caso de “Paisaje Urbano” se trata de una ciudad caótica, cargada de elementos que interfieren en la atención



del espectador; en la ciudad de Londres del poema de Concha Méndez, se retrata una de las intersecciones más famosas del lugar “Piccadilly Circus”, pero, debido a la niebla, tanto de la ciudad, como de sus propios sentimientos, el yo lírico no la puede apreciar y el paisaje del arrabal se caracteriza por no mostrar la grandeza del espacio, sino un elemento que, en general, se trata de ocultar en la modernidad: las zonas marginadas de los centros de poder.

2.3. Regreso a la naturaleza

En el poema “Por la estepa dolorosa...”, de Cristina de Arteaga, se aprecia la tematización del camino, como se ejemplifica mediante el uso del hipérbaton que enfatiza el circunstancial de lugar “por la estepa dolorosa” (v.1.); “por las almas siempre solas” (v.6); “por las almas relegadas” (v.7). Estos lugares en el poema son físicos en el verso 1, pero luego designan un fenómeno que se observa desde la distántica enunciativa del hablante lírico, como en los versos 6 y 7. La distancia enunciativa del yo lírico-observador distante se corresponde con la alusión escénica del paisaje, puesto que el tópico del camino se enmarca en un espacio yermo: la estepa. Es decir, no hay ningún tipo de descripción del campo observado por el sujeto lírico, porque simplemente está ahí como un símbolo escénico.

El paisaje de la estepa es desértico, en ese paraje se personifica a los caminos que “van trazando su elegía de soledad y silencios” (vv.3-4). El tópico del campo desierto se retoma cuando la voz lírica equipara “las almas siempre solas” a “los campos desiertos”, mediante el uso del símil. En este poema se hace uso de la perspectiva transformadora del paisaje porque que la poeta utiliza figuras de comparación y de personificación con las que logra la unificación entre el fenómeno del alma y del recuerdo con los elementos de la naturaleza, en este caso, el paraje de la estepa.



El énfasis en el paisaje desierto contribuye a centrar el punto de vista del yo lírico que observa a la distancia. Esta concentración en un determinado tipo de paisaje se percibe desde el paratexto del título “Por la estepa dolorosa...”. Asimismo, la estructura del poema permite centralizar la unidad temática, ya que se trata de un breve romance, una forma estrófica trabajada ampliamente por los autores del grupo del 27 (Quilis, 1969).

Hacia el final del poema, a partir del verso 7 se retoma el concepto del tránsito de los recuerdos por un camino de soledad y de olvido “por las almas relegadas a los olvidos del tiempo” (vv.7-8). La conclusión del poema es, por lo tanto, el recuerdo como la “sombra” que transita por la vía solitaria, casi inerte, de la estepa. Para reforzar la idea del recuerdo como sombra se utiliza la anadiplosis: “solo transitan las sombras, ¡las sombras de los recuerdos!” (vv.9-10). El adverbio “solo” enfatiza que ese camino de olvido, soledad y silencio es la única manera que encuentra el yo lírico para observar los recuerdos, configurando el paisaje de la estepa como un lugar idóneo para la observación, porque está alejado de los humanos y cualquier otro elemento que pudiera intervenir en la contemplación de esos fenómenos.

Los elementos naturales presentes en el poema “El amor a las cosas”, de la escritora Josefina Romo Arregui, son muy variados, y se enmarcan en un paisaje amplio. De allí que el punto de vista desde el cual se lee el paisaje sea disperso, puesto que no centra la atención en un único elemento, sino que se enfocan las flores, el cielo, el río, el mar y la montaña. La identificación del yo lírico con el sujeto de la enunciación se desprende de los verbos y los pronombres posesivos y átonos de primera persona: “llevo” (v.1), “he soñado” (v.9), “mi amor” (v.2), “mi ilusión” (v.20), “me miren?” (v.6), “me dará” (v.13).

Asimismo, se trata de un hablante lírico femenino, como se desprende del uso del participio femenino “envuelta” (v.7), que se consagra a Dios, razón por la cual hace una reflexión sobre el sacrificio que supone para ella renunciar a las pasiones humanas para entregar su vida a Dios. Ejemplos de ello es la



interrogación retórica del verso 5 “¿No hay ojos que me miren?”; la reflexión que se aprecia en el verso 9 “Y aunque en vano he soñado una pasión ardiente” y la alusión a la imposibilidad de procrear vida “en la aridez estéril de mi ilusión perdida” (v.20).

Ante tal sacrificio, la naturaleza le ofrece al yo lírico la recompensa de apreciar a Dios en los elementos que conforman el paisaje del campo, tal y como se evidencia en las cinco estrofas que componen el poema. En cada una de ellas se presentan antítesis entre las expectativas de vida que tenía el yo lírico y la realidad que está por conocer, una realidad que le permite acercarse a Dios a través de la contemplación del paisaje: “¿No hay ojos que me miren? Me miran las estrellas, que no hay ojos humanos brillando así de amor, y envuelta en el nocturno de irradiaciones bellas gozo las luminosas miradas del Señor” (vv.5-8).

La perspectiva con la cual Romo Arregui aborda la construcción del paisaje natural es de tipo transformadora, puesto que trabaja las imágenes asociadas a la naturaleza. Por ejemplo, es frecuente en el poema la presencia de construcciones poéticas que apelen a los sentidos: el olfato para captar la esencia de los “jazmines y pomas olorosas” (v.3); la vista en relación para apreciar el cielo estrellado, las montañas y los pinos, el oído para escuchar “el murmullo del río, el canto de la fuente o el inverso imponderable que me recita el mar” (vv.11-12) y el gusto para apreciar “los pinos amargos” (v.15).

Aparte de la sinestesia, en el poema hay ejemplos de personificación de los elementos naturales que contribuye, por una parte, a explicar la perspectiva transformadora de la apreciación del paisaje, y por otra, a establecer una tipología de paisaje sublime, según la teoría de Villar-Dégano (2012), en el que se percibe la presencia de Dios en todos los componentes de dicho paisaje: las estrellas “miran” al yo lírico y la vez, se convierten en la mirada de Dios; el mar recita versos, el río y al fuente pronuncian palabras amorosas; y los pinos son los fieles compañeros que esperan con los brazos abiertos al yo lírico.



Finalmente, ese paisaje natural termina siendo la recompensa de “El amor a las cosas” que experimenta el sujeto lírico, cosas, en el contexto del poema, que son los componentes del paisaje natural que la rodea en la nueva vida que empezará. “El amor a las cosas” es la frase nominal que conforma el paratexto del título y que, al aparecer en los dos primeros versos de la introducción y la conclusión del poema, enmarca la composición poética en una especie de infinito, de la misma manera en que infinito es el amor que tiene el sujeto lírico por las cosas de la vida y por el Dios que está en todas ellas.

En cuanto al poema “9” de *Pez en la Tierra*, de Margarita Ferreras, el elemento natural con el cual se identifica el yo lírico es la fruta “soy una fruta de oro” (v.4). En contraposición, el tú lírico se identifica con una mariposa que revolotea alrededor de esta fruta. El desdoblamiento del yo y el tú lírico en fruta e insecto, respectivamente, permite la identificación completa con la naturaleza. Por lo tanto, se trata de una construcción del paisaje de tipo sublime, según Villar-Dégano (2012), en el que el poeta utiliza el recurso de la singularidad para demostrar la comunión entre ser humano-naturaleza.

La actitud del hablante lírico en cuanto a la construcción de los elementos naturales es de alusión escénica, puesto que se trata de nada más de aludir a un posible jardín de árboles frutales, pero no se concreta la escena en un tipo específico de paisaje. Por otra parte, la perspectiva del hablante lírico es transformadora porque, como se dijo anteriormente, se trata de un juego de identificación entre ser humano-naturaleza que evoca la persecución amorosa del tú lírico hacia el yo lírico, es decir, la mariposa que persigue la fragancia dulce de la fruta. Aunado a ello, mediante la sinestesia (“fruta de oro”, “aguja fría”) se enfatiza la sensualidad que permea al poema. De esta manera, se retoman elementos posmodernistas.

La relación entre el yo y el tú lírico se construye mediante la antítesis. Así, mientras el yo lírico es la fruta cuya insensibilidad ante el requerimiento amoroso del tú lírico, lo ubica en una posición de alejamiento que se metafORIZA en “la rama



más alta” (v.2). Esta posición de elevación le permite al yo lírico sonreír, porque por sí mismo es un ser completo que no necesita el amor del tú lírico: “Sonríe, en la rama más alta, mi plenitud indolente” (vv.-1-3). En contraste con la fruta magnífica se encuentra el tú lírico, la mariposa que revolotea porque está atravesada por “la aguja fría del deseo” (v.12).

El relato de Max Aub titulado “Fábula Verde”, presenta abundantes elementos naturales, especialmente, frutas y verduras. Desde el paratexto del título se anuncia que el color verde tendrá protagonismo en el universo diegético que se construye. La protagonista, Margarita Claudia es una joven mujer que siente fascinación por el color verde de las verduras, las frutas, las hierbas y los árboles. Su obsesión con este tipo de productos la conduce a abandonar la ciudad en la que vive y huir al campo, porque los lugares de la ciudad donde venden carne es como un “infierno”.

En relación con lo anterior, el color rojo se contrapone totalmente al color verde: el primero es el color de la carne y de la sangre; mientras que el segundo es el color de la vida. Esta asociación del color rojo con la ciudad es, en parte, la causa del alejamiento de Margarita Claudia con la ciudad: “

¡Qué repugnancia sentía por las pescaderías!, representación viva – muerta- del infierno! (...) ¡Sentirse vallada de legumbres! Entraba en la nave de las verduras sin cuerpo, volando. Fresco y verde. Las colinas de colinabos, lombardas, repollos, bróculis o coliflores escondían sus vagares (p. 10).

Otro elemento que contribuye a la identificación de la protagonista del relato con la naturaleza es el nombre: Margarita Claudia. Resulta curioso, pues, que el primer nombre sea Margarita, el nombre de un tipo de flor, mientras que el segundo nombre es Claudia, que prototípicamente es nombre de persona. Según Cirlot (1992) los símbolos florales son imágenes arquetípicas del alma (p.205). En el caso de la protagonista del relato queda claro que su alma está en completa sintonía con la naturaleza verde. De allí que rechace por completo el consumo de



carne y, por consiguiente, el contacto físico con los hombres porque estos también están hechos de carne.

La actitud y la perspectiva del narrador, en relación con el paisaje agrícola, es la concreción escénica debido a que la voz narrativa describe con profundidad el paisaje natural que rodea a Margarita Claudia: “Campo absoluto, ¿había existido el día anterior? Empezó a correr, atravesó un plantío de remolachas y llegó a orillas de un bosquecillo. Florecían cercanas, rojo presagio, multitud de pimpinelas” (p. 15); “Las flores amarillas, azules y rojas hacían de estrellas en el cielo verde. Los manzanos con la corteza entrecana bailaban en ronda a su alrededor. Las manzanas lanzadas parabólicamente entretejían el agua azul del cielo...” (p.17).

A su vez, la perspectiva del hablante, en este caso el narrador omnisciente, es de tipo transformadora, ya que el narrador describe los elementos de la naturaleza que conforman el paisaje con un sentido poético; es decir, no se trata solo de describir cómo son esos elementos, sino de buscar la belleza estética mediante un lenguaje cargado de metáforas y símiles:

Sentía poca simpatía por las amapolas, rojas, carne casi ya, con las piernas velludas y el corazón negro. Y se iba a dormir la siesta entre las verduras, al son de las adormideras. Las grandes hojas de col eran los mapas de su imaginación (...) Y la hoja se hacía más blanca cuando más a la cumbre se acercaba, como en los montes de verdad, que ella desconocía. Amarillo claro, corazón de col, topacio. Color hecho para ser traspasado, espacio. Nadaba por el amarillo claro de un amanecer con un corazón de col, col “corazón de buey” en la mano, como salvavidas. (p. 17).

De lo expuesto anteriormente se puede deducir que el punto de vista con el que la voz narrativa enfoca el paisaje es disperso. Según Villar Dégano (2012), este punto de vista trata de no centrar la atención y la acción en un solo escenario. Si bien, en “Fábula Verde” la mayor parte de la diégesis transcurre en el campo, se visualiza el huerto de verduras de la Tía, el campo, la hierba, y también diferentes espacios de la ciudad, como la escuela, el mercado, la pescadería y el



ferrocarril. La dispersión se puede apreciar magníficamente en el pasaje en donde Margarita Claudia va a bordo del tren:

Por las ventanillas del tren le daban el paisaje partido en tres pedazos y ella no sabía cuál coger –tenía dolor de vientre-, cuando se decidía por uno se acordaba del otro y lanzaba su mirada con recelo de perder el inmediato. Desesperación de ver uno huido, alegría de uno nuevo. Pasaban en trozos largos muestras de huertas, de campos, de bosquecillos (p. 15).

En resumen, “Fábula Verde” de Max Aub es un relato en el que se utiliza la tipología del paisaje sublime establecida por Villar-Dégano (2012) en tanto se aprecia la completa interiorización de ese paisaje por parte del personaje de Margarita Claudia. No solo el nombre de la protagonista y el título del relato dan pistas sobre ello. Al final de la diégesis, Margarita Claudia, en un pasaje paródico, se une carnalmente con una gran manzana verde: “Arrancó la manzana más verde que adivinó y la mordió; el sabor acre, verde, le llenó la boca de dulzor (...) Se ató al manzano orgásticamente” (p. 24).

Como producto de la unión entre Margarita Claudia y la naturaleza verde, representada en el manzano, la protagonista da a luz en primavera (igual que la madre tierra) a una manzana. El testigo de ese nacimiento será una serpiente:

Ella entre sus hierbas, y una legumbre de cada especie... Una serpiente al manzano más próximo como único testigo.
-Sí, señor, sí, no lo tome usted a broma, una manzana, una manzana grande parida sin dolor.
Los amargones se partían los tallos para amamantar al fruto recién nacido. (p. 29).

2.4. Comparación literaria

2.4.1. Similitudes entre los textos

Los textos analizados anteriormente presentan similitudes en dos de los elementos de la teoría sobre el paisaje de Villar-Dégano. Primero, en el poema “9”,



“El amor a las cosas” y “Fábula Verde, la tipología del paisaje encaja dentro de la categoría de “sublime”, porque hay identificación entre los sujetos de la enunciación y el personaje-protagonista con la naturaleza. En el poema “9” hay un desdoblamiento del yo y el tú lírico en una fruta y una mariposa, respectivamente. En “El amor a las cosas” se identifica a Dios con la naturaleza que observa el sujeto lírico. Mientras, en el relato de Aub la identificación es paródica, tanto así que Margarita-Claudia se une sexualmente con un manzano y da a luz a “una manzana grande”.

El único texto en el que el paisaje no se ubica en la tipología que establece Villar-Dégano es el poema “Por la estepa dolorosa...” debido a que se trata de un poema deshumanizado, es decir, no hay rastro de la humanidad del yo lírico, emotividad o referencia alguna de sentimentalismo. El hablante lírico de este poema observa los recuerdos desde la distancia, sin que ello suponga algún sentimiento de nostalgia o de tristeza. En el caso de los otros textos, el énfasis está en el sujeto humano que enuncia su sentir ante el paisaje observado o que se desdobra en un elemento de la naturaleza.

Segundo, en los cuatro textos se trabaja la perspectiva transformadora con la que se elabora el paisaje natural porque los autores utilizan recursos como: la personificación del camino (Arteaga), de los ríos, mares y árboles (Romo); la sinestesia, que permite aprehender los elementos del paisaje desde los sentidos (Romo y Ferreras), y el símil, que homologa el alma con el campo desierto (Arteaga). La perspectiva transformadora se aprecia más en el relato “Fábula Verde” gracia a la descripción del paisaje de forma cinematográfica (“Pasaban en trozos largos muestras de huertas, de campos, de bosquecillos”) y el uso del lenguaje vanguardista mediante el cual narrador crea imágenes insólitas como “el cielo azul era morado” (p. 19), tomates “aparatosos” y las amapolas “con las piernas velludas y el corazón negro” (p. 17).



2.4.2. Diferencias entre los textos

Son mayores las diferencias que las similitudes entre los textos de estos autores. En primer lugar, el tipo de paisaje natural que elaboran en sus obras difiere entre sí: el paisaje yermo de la estepa (Arteaga) en donde no hay nada más que “caminos polvorientos”; el jardín del árbol frutal (Ferrerías) gracias al cual se percibe un paisaje tropical; la montaña, el río y el mar (Romo) en el que se distingue la presencia de Dios y los campos y el huerto de las hortalizas y las frutas (Aub).

En segundo lugar, la actitud de los hablantes líricos y del narrador con respecto a la elaboración del paisaje se manifiesta en las dos posibilidades que ofrece la teoría de Villar-Dégano: la alusión y la concreción escénica. En los poemas “9”, de Ferrerías y “Por la estepa dolorosa”, de Arteaga, el yo lírico alude al paisaje porque lo utiliza como la ubicación en la que se desarrolla el tema. Por consiguiente, el poema de Ferrerías alude a un paisaje tropical, pero el foco de atención no es ese espacio físico, sino la relación erótica entre el yo y el tú lírico; mientras que, en el texto de Arteaga, la atención se centra en el fenómeno de la memoria y los recuerdos, por lo tanto, el paisaje de la estepa es el espacio idóneo para que el yo lírico observe el tránsito de los recuerdos, ya que es un lugar alejado y silencioso.

Por otra parte, en “El amor a las cosas” y “Fábula Verde”, el yo lírico y el narrador detallan más el paisaje al enumerar los elementos que lo conforman. El hablante lírico femenino del poema encuentra la presencia de Dios en los distintos escenarios del campo, desde la montaña hasta el mar; y el narrador del relato describe detalladamente los diferentes paisajes que observa Margarita Claudia: los campos de remolacha, la hierba, las flores y el huerto. Por lo tanto, estos textos, se concretan los escenarios a través de descripciones detalladas.

Tercero, el punto de vista con el que los hablantes líricos y el narrador enfocan el paisaje en los textos varía entre el concentrado y el disperso. Al igual que en el punto anterior (la actitud del hablante) los poemas “9” y “Por la estepa



dolorosa...” comparten categoría: el punto de vista concentrado, puesto que el espacio físico que está presente en los textos es muy específico: el jardín y la estepa, respectivamente. La diferencia entre ellos es que el primero no menciona literalmente el jardín, pero se alude a él mediante gracias a la presencia de “la rama”; “la fruta” y la “mariposa”; por el contrario, en el segundo poema, el paratexto del título hace explícito el paisaje natural.

En relación al punto de vista disperso, vuelven a coincidir el poema “El amor a las cosas” y el relato “Fábula Verde”, puesto que en ambos la focalización del paisaje no se concentra en único punto, sino que se mueve de un escenario a otro. El yo lírico del poema menciona la fragancia de las flores y el brillo de las estrellas, enfocando el movimiento de ascenso desde la tierra hasta el cielo, así como desde el medio acuático (mar, río, fuente) hacia el medio terrestre (montañas y pinos). A su vez, el narrador omnisciente del relato describe el tránsito de Margarita Claudia desde la ciudad hacia el campo, y, en este último, enfoca la mirada en los distintos escenarios del campo, desde la hierba alta del campo salvaje hasta la simetría de las verduras cultivadas en el huerto.

3. Conclusiones

Los elementos del paisaje urbano que se exaltan de la ciudad y la modernidad en los textos de Concha Méndez, Lucia Sánchez y Benjamín Jarnés son: los edificios de concreto, las calles y avenidas, los automóviles, la arquitectura característica de las grandes urbes como son las catedrales o los rascacielos. De la modernidad sobresale el automóvil, las calles asfaltadas y la prensa en Jarnés; así como el cine, también en el texto de Jarnés y en el poema de Concha Méndez. Se exalta, asimismo, la individualidad del personaje que transita, pero que se relaciona poco con los habitantes de la ciudad. Sin embargo, en el caso del relato “Circe”, el protagonista Julio entabla amistad con Rubí, una joven obrera o se enamora de Cecilia-Circe que, al igual que la hechicera, lo



enamora. Pero, Barcelona y sus geométricas calles lo hace crecer y ambicionar una libertad que no lograría si se ata a la joven Cecilia.

En los textos analizados, el paisaje de la ciudad connota vastedad y ruido. En el caso de “Paisaje urbano”, Concha Méndez relata una alegoría a la ciudad, no la ubica espacialmente, pero describe los elementos característicos de esta. Una constante en los poemas de Concha Méndez y Lucía Sánchez es el nombrar el automóvil, como elemento característico de la modernidad. Para esta última, tiene connotaciones negativas ya que metafóricamente lo considera con “bocas hediondas que ametrallan la noche” (v.3).

En cuanto a la comparación de la producción literaria de Lucía Sánchez, Concha Méndez y Benjamín Jarnés, por la época de publicación de los textos, entre la década de los veinte y treinta, se establecen algunas características en común: se ven influenciados por el ultraísmo y el futurismo respecto a su concepción de mundo. La utilización de metáforas para describir el paisaje de la ciudad o la eliminación de la rima en el caso de los poemas de Concha Méndez y Lucía Sánchez.

El análisis comparativo de los textos en los que se retoma la ciudad y la modernidad como paisaje urbano no demostraron grandes tensiones entre el arraigo y el desarraigo en estos espacios, como sí sucedió en los autores que trataron la temática del regreso a la naturaleza. Sin embargo, en el caso del relato “Circe”, se pudo percibir una especie de arraigo en la ciudad de Barcelona por parte del protagonista, que se siente extasiado al contemplar las vidrieras de las tiendas de la ciudad.

Los espacios naturales en los textos analizados se construyen como lugares óptimos para contemplación, la reflexión y el sacrificio, pero también como espacios idóneos para la realización de plenitud del hablante lírico y del personaje



protagonista del relato y siempre desde la experiencia del sujeto humano que contempla o aprehende dichos paisajes.

Por otra parte, el análisis comparativo de los textos enfatizó, principalmente, las diferencias entre el tratamiento del paisaje que realizó cada autor en sus creaciones literarias, de manera que se evidenció la creatividad individual de cada escritor. En la comparación se profundizó más en las diferencias que en las similitudes entre los poemas y el relato por dos razones.

La primera es que estas disonancias están permeadas por matices artísticos de diversa índole. Así, se trazó un recorrido desde la poesía deshumanizada de Cristina de Arteaga, en la que no hay espacio para la emotividad y el sentimentalismo, a la literatura de la rehumanización con el poema de Josefina Romo, el relato de Max Aub y el poema de Margarita Ferreras, que también tiene ecos del postmodernismo, específicamente en la sensualidad que se desprende del texto, en donde los sentidos cobran protagonismo.

Desde otro punto de vista, las diferencias entre los textos establecen una relación antagónica entre el arraigo y el desarraigo de las voces líricas y el personaje protagonista en los espacios naturales. Así pues, el poema de Margarita Ferreras y el relato de Max Aub, que no compartían elementos de la teoría de Villar-Dégano como la actitud y el punto de vista del yo lírico y la protagonista, comparten una noción de arraigo en el paisaje del campo porque los sujetos son plenos gracias a su estadía en ese espacio natural. En el otro extremo, el texto de Cristina de Arteaga y el de Josefina Romo, que tampoco compartieron los rasgos teóricos descritos anteriormente, sí se asemejan en el desarraigo que se desprende de las voces líricas, principalmente en el poema de Arteaga porque no hay rastro de la humanidad de la voz lírica.



Bibliografía

- Aub, Max. (1966). *Fábula Verde*. En *Mis páginas mejores*. Gredos.
- Bachelart, G. (1965). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Chanpourcin. Fondo de Cultura Económica.
- Calles, J. M. (2014). Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria. *Dossiers Feministes*, 18, 151-167. <https://dialnet.unirioja.es>
- Chaparro, M. (2014). La imagen poética de la obra de Margarita Ferreras según Gastón Bachelard. *Revista de Literatura*, LXXVI, (151), 249-266. doi: 10.3989/revliteratura.2014.01.0
- Chessa, S. (2014). Perspectivas de género en la traducción de los poemas de Lucía Sánchez Saornil. *Lingue Linguaggi*, 11, 93-103. <http://sibaese.unisalento.it>
- González, I. (2010). Cartografías urbanas y marítimas: Género y Modernismo en Concha Méndez. *Anales de la literatura española contemporánea*, 35 (1), 89-116. <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/42/>
- González Landa, M. del C. (1991). Propuesta metodológica para el análisis e interpretación de textos líricos. *Didáctica. Lengua Y Literatura*, 3, 47. <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA9191110047A>
- Jarnés, B. (2007). *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/249566>
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*. 71(269), 775-600. doi: 10.3989/estgeogr.201019



- Martínez, Begoña. (2011). *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Coto (1856-1986)*. [Tesis doctoral. Universidad Estatal a Distancia de España]
- Merló, P. (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Fundación José Manuel Lara.
- Muñoz, Pablo. (2017). Un estudio de dos Astros “menores” en la obra de Benjamín Jarnés: Cardenio y Atisidora. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXV (1), 143, 177.
- Pego, A. (1997). Propuesta estética de Benjamín Jarnés: un proyecto narrativo. Tomo I. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid: España.
- Quilis, A. (1969). *Métrica Española*. Ediciones Alcalá.
- Real Academia Española. (2014). Paisaje. En *Diccionario de la Lengua Española* (23. ° ed.). <https://dle.rae.es/?id=RT6QMkS>
- Santiváñez, R. (2013). Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931). Una antología. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 39(77), 419-424. <http://www.jstor.org/stable/43854766>
- Villar-Dégano, J. (2012). Pinceladas sobre el paisaje en literatura. *Cálamo FASPE*. 59, 43-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3938301>

